

## I. КАНТ: МИСЛИТЕЛЬ, ЕСТЕТИК, МОРАЛІСТ (МАТЕРІАЛИ ДО ЛЕКЦІЇ)

*У статті розглянуто основні аспекти гносеологічного, естетичного й етичного вчення І. Канта відповідно до програми магістерського курсу «Німецький романтизм».*

Історичне значення Іммануїла Канта (1724–1804) визначається його центральним місцем в «епістемологічній розколіні» між філософією античності й середніх віків, з одного боку, і філософією, що завершує Новий час і відкриває Постмодерн, з іншого. Головна проблема, що її досліджував Кант, полягає в умовах одержання *нового знання*. Філософ вважав недостатнім пояснення діяльності нашого розуму, що пасивно відображає реальність, і доводив, що лише за умови *попереднього* загального уявлення про неї ми можемо розуміти окремі явища в ній.

До Канта і після нього (починаючи з позитивістів) питання про якісне прирощення знання порушувалося в плані *епістемології*, тобто абстраговано від суб'єкта, що пізнає, від його саморефлексії. Досліджували аналітичні, операціональні, структурно-функціональні методи й прийоми одержання знання, механізми його об'єктивізації та реалізації в науково-теоретичній і практичній діяльності. Кант розробив *гносеологічну* схему процесу пізнання, яка мала включати в себе самого суб'єкта, що наділений свідомістю, чуттєвістю і волею. Знання почали досліджувати на основі суб'єкт-об'єктної схеми. Пізнання ставало для людини самопізнанням, а отже - духовним самобудівництвом. Якщо в класичній філософії епістемологія орієнтувалася на істинність знання (безвідносно до самого суб'єкта), то підхід Канта розкривав неминучу *відносність* наших знань. У вченні про етику, яке мало стати головним нервом усієї його філософії, Кант дійшов висновку, що сенс людської свободи полягає у *творчості*, тобто у створенні нових форм реальності на основі одержання нового знання. Джерелом удосконалення природи стає уже не сліпа необхідність, що вічно панує в ній, а творча свобода людської свідомості, що постійно здобувається суб'єктом і стає умовою самого його існування як розумної істоти. Цей факт засвідчує, як тісно зв'язані у Канта гносеологія, етика і естетика. Внесення в нерозумну природу розумного начала і стало новим (для XIX і XX ст.) розумінням *гуманізму*. Ось чому філософська теорія Канта, за словами Р. Рорті, і в наші дні зберігає своє значення «найбільш базисної дисципліни - дисципліни засадничої».

### 1. Пізнання

В історії німецької філософії свого часу Канта можна зіставити лише з таким його великим попередником, як Г. В. Лейбніц. Проте філософія Канта переборювала період барокової філософії і відкривала новий етап. Вона найповніше відобразила пошуки нового, не барокового, мислення та уявлення про красу і вільну волю людини.

У добу бароко найбільшої гостроти досягло відчуття світу як самодостатнього цілого - непередбачуваного і непізнаваного, незмірного і багатомірного, явленого в чудесах та випадковостях, у несподіваній благодаті та фатальних колізіях. Іспанський філософ Естебан де Артега писав про «жахливий морок», яким «природа огорнула все, що стосується фізичних витоків наших відчуттів, походження наших ідей, спонукальної причини наших свідомих рухів» [1, 498]. Барокова філософія й естетика прагнули визначити статус цієї зовні суперечливої і нестійкої реальності. Сама ідея «теодицеї» - захисту «доцільності» світу - найяскравіше характеризує спрямування барокового мислення [2]. Інший бароковий мислитель - Б. Спіноза - весь світ разом з його чудесами, випадковостями, контрастами зла та добра оголосив єдиною божественною субстанцією, одним неподільним цілим, і цим самим «зняв» питання про його внутрішні суперечності та трагізм. П. Гассенді, спираючись на раціоналізм Р. Декарта, вимагав осягати світ «таким, яким він є насправді». Але комедії прихильника Гассенді Ж.-Б. Мольєра показували, як важко людині зорієнтуватися в химерному переплетінні істинного та уявного.

Повний розрив з бароковим світовідчуттям відбувся лише у Канта. Філософ питав, чи не свідчить наше намагання представити світ як хаос насамперед про хаотичний характер самого нашого мислення? Він розділив питання про світ і про мислення й поставив одне в залежність від іншого. Світ, «який він є насправді» (Гассенді) і який, впливаючи на наші почуття, постає у вигляді якогось «первісно-хаотичного розмаїття» [3, 80], невпорядковано-щедрого барокового хаосу, «матерії відчужань», - цей світ поставав пе-

ред Кантом як непізнана «річ сама по собі» (Ding an und für sich). Проте свідомість вносить певний порядок у чуттєве споглядання. Тоді людина залишається сам на сам не зі світом «як таким», а з ментальним *образом* світу. Якщо бароко мучилося над питанням, яким чином можна мисленно наблизитися до зовнішнього, чужого і хаотичного світу, то Кант встановлював гармонію світу й індивіда (гомеостазис) тим постулатом, що свідомість сама конструює світ і робить його близьким, робить немовби своєю власністю, *своїм* феноменом.

Отже, за Кантом, чільне місце у пізнанні реальності посідає не так сама реальність, як суб'єкт, що пізнає. Філософ наголосив на активній ролі суб'єкта, на *творчому* характері акту пізнання. Суб'єкт стає творцем реальності й самого себе. Сам Кант назвав такий підхід «коперніканським переворотом». «До цього часу вважали, - писав він, - що всі наші знання повинні залежати від предмета. При цьому, однак, закінчувалися невдало всі спроби з'ясувати про предмети те (...), що розширювало б наші знання про них (...) Чи не розв'яжемо ми завдання успішніше, якщо будемо виходити з припущення, що предмети мусять залежати від нашого пізнання» (а саме від необхідності) «встановити щось про предмети раніше, ніж вони нам дані». «Тут повторюється те саме, що з думкою Коперніка: коли виявилось, що гіпотеза про обертання зірок навколо спостерігача недостатньо добре пояснює рух небесних тіл, він спробував встановити, чи не досягне він більшого успіху, якщо припустити, що рухається спостерігач, а зірки знаходяться у стані спокою» [4, т. 3, 23].

Своєю підходом Кант підніс конструктивну силу свідомості. Однак згадаймо, що не меншим конструктивізмом відрізнялися у XVIII ст. англійський емпіризм і французький сенсуалізм, згідно з якими свідомість, нехай пасивно, але адекватно відображає (сказати б, фотографує) реальність і створює цілком вірогідний образ світу. При цьому англійські та французькі просвітники виходили з припущення про розумність і гармонійність самого світу, чого Кант ніколи не стверджував. Його думка була набагато тоншою: поки ми сприймаємо світ «яким він є», - він залишається для нас принципово непізнаним; але ми можемо пізнати світ, якщо *мисленно* припустимо в ньому існування певної мети, а отже, й порядку. Це припущення дасть нам змогу ментально сконструювати образ світу як упорядкованого і гармонійного. Філософ назвав таке припущення вищої мети принципом *телеологізму* [4, т. 5, 95-97, 383-385]. Цей принцип дозволяв осягати світ як єдиний *організм*, на відміну від поширеного у XVIII ст. розуміння світу як «механічного агрегату» причин і наслідків.

Принцип кантівського «телеологізму» мав велике значення для всієї нової естетики. Адже художній твір далеко не завжди відтворює світ у причинно-наслідкових зв'язках самої реальності. Поет може запропонувати логіку явищ, часом далеку від реальності й навіть фантастичну. Проте читач сприйме цю логіку як переконливу і реальну за умови внутрішньої несуперечливості цілого. Згадаймо слова П. Пікассо: «Я зображую світ таким, яким його бачу». Таке «бачення» ґрунтується у цього митця на чіткій конструктивній єдності й цілісності всього задуму (епістемологічної «повноти», «несуперечливості»). Без цієї якості в інших авторів світ постає як нагромадження випадкового й немотивованого, що має свідчити лише про безпомічність їхнього мислення і повну залежність від емпіричного плину життя, від «хаосу відчуттів» (Кант). Задовго до XX ст. цей самий принцип сформулював Й. Г. Гердер у словах про В. Шекспіра: «Поете, боже драми! Не годинник на башті відбиває відміряний тобі час, ні, ти *сам* (курсив Й. Г.) встановлюєш для себе межі часу і простору, і якщо ти здатний створити цілий світ, що існує у цьому часі і просторі, то в ньому ж ти знайдеш і мірило його. У цей світ веди зачарованих глядачів, давши їм міру...» [5, т. 2, 255]. Принцип телеологізму Гердер поширював ще до Канта на історичний процес, в якому спостерігачеві «всі зовнішні світові події здаються примарними чи жажливо потворними. Відворотне враження справляє, вигляд уламків, що залишилися після катаклізмів, вічних починань без кінця та незрозумілих поворотів долі». Але лише упорядковуючий погляд мислителя, який прагне представити світу вигляді процесу, «створює з цих уламків закінчену цілісність» [5, т. 4, 242].

У літературній галузі принцип телеологізму Канта спричинився, на нашу думку, до виникнення жанру романтичного детективу (Г. Клейст, Е. Т. А. Гофман, Е. Аллан По та ін.). Обставини злочину постають у вигляді «хаосу» перед слідчим; щоб з'ясувати причину скоєного, він мусить *мисленно* згрупувати наявні свідчення у вигляді стрункої *системи* - гіпотези. Якщо ця мисленна конструкція дозволить йому пояснити всі наявні факти, то він зрозуміє суть скоєного; якщо ж ні - то змушений буде зробити нове припущення.

У своєму трактаті «Критика чистого розуму» (1781) Кант запропонував нове розуміння самого процесу мислення. Спочатку предмет зовнішнього світу («річ сама по собі») впливає на наші органи чуттів (чуттєвість, *Sinnlichkeit*). Априорними формами чуттєвості є *простір* і *час*. Це означає, що реальність як така спочатку постає перед свідомістю всього лише як «хаос», але наші почуття надають їй просторової й часової

форми і тим самим «впорядковують» її. За Кантом, простір є форма нашого «зовнішнього досвіду», а час - форма «внутрішнього досвіду». Уже тут видно, яким важливим значенням наділяє Кант силу уявлення, творчого сприйняття світу. У ХХ ст. ідеї Гердера і Канта було розвинуто в естетично-художню теорію «хронотопу».

Наступною інстанцією у Канта є «здоровий глузд» (*Verstand*). Його призначення - розрізняти, осмислювати окремі сприйняття, співвідносячи їх з певними *поняттями*, тобто підводити окреме під загальне. Це здійснюється за допомогою таких спеціальних категорій, як кількість і якість, модальність, причиново-наслідкові зв'язки. Як чуттєвість, так і здоровий глузд щільно пов'язані зі сприйняттям реального світу і багато в чому залежать від нього. Англійський емпіризм і французький сенсуалізм зупинилися на цій інстанції і тому постали перед складною проблемою. Якщо розум підводить наші сприйняття зовнішнього світу під конкретні поняття, то що у *реальному* світі відповідає таким загальним (ідеальним) поняттям, як безкінечність, вічність, Бог, совість, честь, патріотизм, любов, краса тощо? Д. Юм дійшов висновку, що теоретично неможливо здійснити перехід від конкретного поняття до загального.

Кант знайшов вихід у тому, що, на відміну від французів і англійців, відмовився від розуміння розуму як єдиної й нероздільної інстанції (*ratio, esprit, raison, understanding*). Він представив його у вигляді «здорового глузду» (див. вище) і «чистого розуму». Розум (*Vernunft*) і став третьою інстанцією. Його завдання - підводити окреме під загальне, іншими словами - встановлювати у світі емпіричних явищ загальні, глибинні, сутнісні зв'язки. Наприклад, якщо здоровий глузд встановлює поняття якоїсь географічної території, яку можна точно виміряти, то розум встановлює щодо цієї самої території поняття «батьківщини», яке не піддається вимірам і не збігається з нею по суті. Здоровий глузд оперує *поняттями* про кінечний світ, розум - *ідеями* про світ безкінечний (звідси назва системи Канта - трансцендентальний ідеалізм). Ідеї розуму надають пізнавальній діяльності мотиви, інтереси, вищі орієнтири. Вони обумовлюють *цілісне* сприйняття світу, хоча досвід і не дає нам підстави для такого синтезу.

Між здоровим глуздом і розумом Кант встановлює тісний зв'язок, один без одного вони не можуть існувати; проте примат належить розуму. Це означало, що людина, не звільняючись повністю від впливу зовнішніх обставин, припиняла разом з тим бути їх рабом, бо могла керуватися у своїх рішеннях внутрішніми факторами:

уявленнями, переконаннями, міркуваннями, словом - *ідеями* своєї душі. Це положення мало революційне значення для всього наступного мислення і для романтизму зокрема. Примат розуму наділяв людину внутрішньою непохитністю, духовною силою. Згадаймо терзання Коновалова (з однойменного оповідання Максима Горького): «Живу, нудьгую... Навіщо? Невідомо. Внутрішнього шляху у мене немає, - розумієш? Як би це сказати? - такої іскринки в душі немає... сили, чи як її?» «Коновалов долю не винуватив, - пише далі автор. - У всій невлаштованості власного життя був винний тільки він сам, і чим більше я намагався переконати його, що він «жертва середовища і умов», тим настійливіше він переконував мене у власній винуватості перед самим собою за свою сумну долю» (...) «Стривай, - кричав я, - як може людина встояти на ногах, коли на неї з усіх боків різна темна сила суне?» - «Упрись міцніше!» - вигукував мій опонент, в запалі виблискуючи очима. - «Але куди впертися?» - «Знайди свою точку і упрись!».

За Кантом, ця «точка» міститься не в реальності, а в душі людини. Вона і стала головною темою роздумів письменників-романтиків на початку ХІХ ст., які розкривали страждання героя, що втратив її (Чайлд Гарольд, Євгеній Онегін), або натхненно оспівували героїчний індивідуалізм духовно незламного героя (Прометей у «Звільненому Прометейі» П. Б. Шеллі, Жілья у «Трудівниках моря» В. Гюго тощо).

## 2. Культура

Ідея «нескінченності розуму» мала ще один потенціал - культурологічний. Кант стверджував, що хоча кожна окрема людина смертна, *людський рід* у сукупності безсмертний. Своє земне покликання - розвиток всіх духовних сил і здібностей - людина може реалізувати лише як частина всього роду людського. Проте чи можна колись досягнути цієї точки духовної повноти людського існування? Кант відповідає, що ні. У чому ж тоді полягає сенс людського існування? Що тоді є щастям? Кант докладно розглядає це питання і доходить висновку, що людина не належить до улюблених творінь природи. У фізичному плані вона явно поступається багатьом представникам тваринного світу. Крім того, уявлення про щастя різняться у різних народів, у різні епохи, та й у людей одного й того самого суспільства. Нарешті, людина сама нерідко руйнує своє щастя війнами і злочинами. Тому виходить, що замість досягнення щастя людина «працює над руйнуванням свого власного роду» [4, т. 5, 463]. Ні, природа створила людину не для «щастя»,

вважає Кант, і не «повне вдоволення (людиною) всіх своїх потреб і нахилів» становить сенс життя [7, т. 1, 116]. Адже нерідко виявляється, що ті люди, які вважають себе щасливими, всього лише задовольнили свої емпіричні бажання, що їх, правда, тварини навчилися задовольняти скоріше, повніше і з меншими втратами.

Але існує одне, що вирізняє людину з тваринного світу. Це здатність дивитися вперед у часі, планувати своє життя на майбутнє і ставити перед собою не лише найближчі, а й *віддалені* (ідеальні) цілі. А це означає прагнення до вищого буття, про яке тварина не здатна навіть думати. Щастя, в системі поглядів Канта, належить, безперечно, до «ідей розуму», а не до понять «здорового глузду», бо в реальності не існує предмета, який би відповідав «щастю». І хоча саме щастя недосяжне, прагнення його може освітити все людське життя яскравим світлом і надати йому високого сенсу.

Здатність людини ставити перед собою високі цілі Кант назвав *культурою*. «Тільки культура може бути останньою метою, яку ми можемо приписати природі щодо людського роду, а не його щастя на землі» [4, т. 5, 464]. Тварина не здатна до культури, бо живе лише поточним моментом. Зате вона задоволена своїм існуванням, бо діє відповідно до законів природи; керівною силою для неї є інстинкт. Людина ж наділена розумом. Як розумна істота, людина «хоче мати закон», «але корислива тваринна схильність спонукає її, там, де їй треба, робити винятки для себе». Тому «людина - це тварина, що (...) потребує господаря», який встановив би такий порядок, при якому «кожний міг би користуватися волею» [7, т. 2, 24-25] без шкоди для іншого.

Кант далекий від просвітницької думки про «гармонійність» світу. Він висунув ідею про *антагонізм* як рушійну силу суспільства. Це «засіб, яким користується природа, щоб досягти розвитку всіх задатків людини». «Дерева в лісі (...) саме завдяки тому, що кожне з них намагається відняти у іншого повітря і сонце, примушують одне одного шукати цих благ дедалі вище й вище, і завдяки цьому ростуть високими й прямими; тоді як дерева, що зростають на волі, окремо одне від одного, простягають свої гілки куди їм заманеться і тому ростуть потворними, вузлуватими і кривими». «Тому благословенна будь, природо, за непоступливість, за задрісне суперництво марнославія, за нестримне прагнення володіти і панувати!» «І зовсім тут ні при чому злий дух, котрий неначебно втручається в чудову споруду, створену Творцем, чи наче із задрішів псує її» [7, т. 2, 23]. «Культура та мистецтво загалом - це окраса людства, найкращий громадський порядок - все це плоди тієї непоступливості, яка завдяки своїй власній природі

сама себе дисциплінує і в такий спосіб, за допомогою вимушеного мистецтва, повністю розвиває природні задатки» [7, т. 2, 24].

### 3. Естетика

Пізнаючи предмет, наш розум, за Кантом, долає хаотичне нагромадження «матерії відчужань» і поступово «конструює» його у свідомості таким чином, що той постає у вигляді мисленно повного (психічного) образу предмета. Отже, предмет є не початковим, а, сказати б, кінцевим пунктом. Але, за Кантом, так само і свідомість митця конструює художній образ. Митець відтворює (точніше: конструює) реальність не як безпосередньо дану, емпіричну, «таку, яка вона є насправді» (Гассенді), а як уявлену, як феномен власної свідомості.

Оскільки свідомість прагне упорядкувати «хаос відчужань» і надати йому певної формальної завершеності (за умови чого лише й можна досягнути предмет), то - як у пізнавальній, так і в естетичній діяльності - примат належить *формі*. За Кантом, саме форма надає «матерії відчужань» змісту. В розумінні Канта, форма - це зміст, змістова наповненість (психічного чи художнього) образу предмета.

Таке розуміння форми не було несподіваним у німецькій естетиці. Ще Й. Й. Вінкельман розглядав змістовність античної скульптури як вияв її формальної досконалості, як раціональне оволодіння «хаосом» інертного матеріалу, подолання його безформності. Набувши наданої рукою майстра форми, брила мертвого мармуру набувала змістовності й оживала [8].

Проте було б неправильно, з пізнішої точки зору, вважати естетику Канта «формалістичною». Важливо згадати, що свідомість, за Кантом, не зупиняється на пізнанні реальності; вона йде ще далі - спонукає людину до прийняття правильного рішення і до вільного вчинку («практичний розум»). Отже, вищими будуть моральні ідеї, а не поняття здорового глузду (зі сферою яких корелює форма). Тому, пише Кант, «краса є символом морально доброго, тому вона й подобається» [4, т. 5, 375], і найвища змістовність мистецтва полягає в тому, щоб «прихилити дух» до моральних ідей, ідей «практичного розуму», «які одні можуть викликати самостійне задоволення (у творі мистецтва. - Б. Ш.)». Без них «твори красних мистецтв» слугують лише «для розваги, потреба якої зростає тим більше, чим більше її вживають, аби полегшити душу від незадоволення собою, для того, щоб зробилося зрештою все більш непотрібним і все більш невдоволеним собою» [4, т. 5, 344]. Як бачимо, Кант виступає проти «безідейного» мистецтва, проти формальних експериментів, проти мистец-

твядля розваги, оскільки останнє лише роз ятрює в людині почуття внутрішнього невдоволення. Такий підхід вимагає і від дослідника мистецького твору додержуватися принципу нерозривної єдності форми і змісту, точніше - принципу формозмісту. А спеціальним аспектом аналізу, за Кантовою методологією, стає аналіз «ідеї». Ми осягаємо твір, коли розглядаємо його як вищу духовну єдність, коли від царини здорового глузду (що власне й дає можливість встановити його формозміст) підносимося до царини ідей розуму, де знаходимо спонукальні імпульси для вільного («морального») вчинку.

Центральним предметом відтворення в мистецтві Кант вважав людину. Єство людини двоїсте: як фізичне тіло вона належить природі (царині необхідності), якій підкоряється, але як духовна істота - культурі (царині свободи), котру вона сама творить. Митець може закарбувати красу людини як фізичного тіла, проте цього буде недостатньо. На відміну від прекрасного предмета в природі, краса людини невід'ємна від того, чого природне тіло позбавлене, - духовної, моральної краси. І дослідник мистецтва нічого присутнього не скаже про художній образ людини, якщо відірве його розгляд від моралі - сфери вільного рішення і вільного (творчого) вчинку. Відповідно, тільки людина може бути ідеалом краси - фізичної, інтелектуальної, духовної, моральної [4, 5, 237]. На уявлення Канта про мистецтво суттєво вплинув той факт, що, за словами Г. Зімеля, саме «моральність він вважав єдиною справжньою цінністю, яку посідає людина і у порівнянні з якою всі інші цінності - щастя, краса, інтелект - вторинні» [9, 99-100].

Кант продемонстрував власне розуміння художнього відтворення людини на прикладі образу Робінзона Крузо з роману Д. Дефо. На його думку, Робінзон поставив собі завдання повністю підпорядкувати своє життя закону природи, тобто царству необхідності (просвітницький гомеостазис), але тим самим лише уярмив свій дух. Він досягнув свого щастя в тому, що повністю розчинився в емпіричному, буденному. Результати праці героя на острові, звісно, вражають, але це лише сфера фізичного; його ж самостійний духовний розвиток залишився на початковому рівні. Питання духовного життя героя, вважає філософ, не цікавило автора. Тому Робінзон вийшов у Дефо позбавленим «добродетності» чи «благородних рис», і роман може захопити хіба що людину, «переповнену корисливих

бажань» [7, т. 1, 30]. В такому судженні Канта ми вбачаємо полемічний випад проти філософії англійського емпіризму, зокрема Дж. Локка, ідеями якого пройнятий твір Дефо [10, 271].

Критикує Кант і М. Сервантеса за те, що той у своєму «Дон Кіхоті» «виставив фантастичні й романтичні почуття у смішному вигляді», замість того, щоб «скерувати їх в інший бік» [7, т. 1, 65]. Письменник нібито постійно знижує до чуттєвого гротеску шляхетні поривання героя, замість того, щоб недвозначно піднести їх.

Можна побачити, яке велике значення в естетиці Канта належить вищим ідеям розуму. Така настанова яскраво відбилася у вченні філософа про красу і піднесене, розгорнутому в трактаті «Критика сили судження» (1790). Зуважимо, що Кант формулює свої постулати не як мистецтвознавець, аналізуючи твори мистецтва, а як онтолог - у повній відповідності до суворих вимог власної абстрактної системи. Утвердивши дві основні інстанції мислення - здоровий глузд і чистий розум, він опинився перед необхідністю знайти їм відповідники у сфері естетичного; такими стали в нього *краса і піднесене*. Саму естетичну силу суджень Кант розглядає на прикладах не мистецтва, а природи<sup>1</sup>. Кант аналізує не мистецтво, а умови мислення, за яких людина спроможна сприймати красу і переживати піднесені почуття. Про це нерідко забувають деякі дослідники. З цього погляду «Критика сили суджень» не є традиційним естетичним трактатом.

Своє розуміння краси і піднесеного Кант виводить із своєї центральної абстрактної ідеї про доцільність (телеологізм). Виявляється, що саме доцільність є тим спільним, що пов'язує царину чистого розуму - природу, необхідність (доцільність уявну), практичного розуму - культуру, свободу (доцільність реальну) та естетичну царину - смак (доцільність суб'єктивну). Кант використовує це поняття як логічний важель і дає визначення краси та піднесеного.

*Прекрасним* (das Schone) Кант називає те, що викликає враження найвищої доцільності й досконалості, але при цьому ми не можемо сказати, якій конкретній меті слугує ця досконалість. Такою є краса квітки, орнаменту [4, т. 5, 233]. В захопленні красою ми не думаємо, що практично корисного може нам дати ця краса, наше задоволення нею має «чистий», «незацікавлений» характер. Як тільки ми починаємо думати про якийсь зиск від квітки (наприклад, від її продажу), вона перетворюється для нас на звичай-

<sup>1</sup> Ось чому Кант залишає без розгляду інші важливі категорії естетики - трагічне, героїчне, комічне, бо вони потребують розкриття через поняття не природи (необхідності), а культури (свободи, моралі). Уже сама наявність цих категорій примушує дослідника перенести розгляд твору мистецтва в царину вищих моральних ідей; а, отже, помилка окремих сучасних учених полягає у тому, що вони обмежують аналіз твору категоріями форми, тобто «природи», проти чого активно виступав Кант. Серед найсерйозніших дослідників *піднесеного* до Канта відзначимо англійського філософа Едмунда Берка (Burke), автора трактату «Філософське дослідження щодо виникнення наших понять про красу і піднесене» (1756).

ний товар нарівні з іншими предметами, і почуття краси зникає. Не думка про користь, а саме замилювання наповнює нашу душу специфічним почуттям розчуленості, зворушеності, глибокого лагідного задоволення. Воно, за Кантом, «заохочує відчуття здоров'я», навіть «незалежно від присуду розуму». Завдяки задоволенню від споглядання краси «підвищується вся життєдіяльність у тілі, доказом чого служить породжена ними бадьорість душі» [4, т. 5, 349-351]. Це і є краса як «форма доцільності (...) без уявлення про ціль» [4, т. 5, 240].

Краса об'єктивно притаманна природі. Ми сприймаємо її на основі щасливої здатності наших почуттів наділяти матерію формами часопростору. Красу неможливо уявити поза цих форм чуттєвості. Отже, Кант пов'язує красу з інстанцією здорового глузду. З вищою інстанцією - розумом - він пов'язує *піднесене* (das Erhabene). В природі не існує нічого, що б конкретно відповідало піднесеному, але є певні явища, які можуть викликати в нас стан піднесеності. Якщо можна навчити людину сприймати красу (бо її можна виразити у формах часопростору), то виховання здатності сприймати піднесене - набагато складніше завдання. За Кантом, людина здатна виносити судження про піднесене, якщо у неї розвинуті *моральні* поняття.

Якщо краса в системі Канта тягнє до естетичних вимірів, то піднесене - до сфери етичної (моральної). Обидва явища утворюють цільність, духовну повноту людської душі (відповідно до цілісності понять про кінечне та інтуїції безкінечного). Але що таке піднесене, за Кантом? Почуття піднесеного викликають ті явища природи, які перевищують своїми масштабами наші фізичні спроможності або своїм смислом наші можливості безпосереднього судження. Піднесені переживання викликаються тільки явищами вільної природи, а не результатами людської діяльності чи явищами повсякденного життя, вважав Кант. Будь-що безформне і велике викликає почуття піднесеного, бо, хоча наші почуття сприймають цей хаос, розум наш припускає в ньому якусь вищу мету, яку ми не спроможні досягнути. «Природа піднесена у тих своїх проявах, споглядання яких вносить ідею її безкінечності» [4, т. 5, 262], писав Кант. Такі єгипетські піраміди (бо ми не можемо збагнути, як людина могла це зробити і з якою метою?), видовище безмежного зоряного неба, розбурхані морської хлані, нагромадження гірських бескидів. Але й ще війни, масштабні злочини, людське горе, смерть і все подібне, що здоровий глузд відмовляється досягнути безпосередньо...

З точки зору основного принципу Канта - телеологізму - виникає запитання: якщо краса або піднесене, що лежать в основі мистецтва, не мають «мети», то що можна сказати про мистецтво

як таке? Деякі вчені, як ми зауважили, переносять міркування Канта про «безцільність» краси на мистецтво. Проте думка Канта щодо цього недвозначно ясна. Мистецтво, як усе, що створено людиною, має мету (є «доцільним»). Але це не утилітарна доцільність, як у предмета ремесла; вона полягає в тому, що твір мистецтва робить душу сприйнятливою до вищих ідей розуму (вічність, Бог, істина, честь, любов, патріотизм тощо), які освітлюють життя людини вищим смислом. Вони-то й дають їй як підпору й орієнтири те, що перебуває за межами її буденної практики. Саме ці орієнтири роблять людину духовною істотою. Звідси з необхідністю випливає думка Канта, що головним предметом мистецтва має бути людина як моральна (тобто така, що діє вільно) істота.

Трактат Канта сприяв справжній революції в поезії. «Веймарські класики» Й. В. Гете і Ф. Шіллер, європейські романтики (Ф. Гельдерлін, С. Кольридж, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, Р. Шатобріан, В. Гюго, Г. Мелвіл, Г. Лонгфелло) відновили до нового життя барокову тему величного змагання людини зі смертю, світовим злом. Вони відкрили світ «піднесених» краєвидів, які витіснили умовні пейзажі рококо чи раціоналістичні географічні описи письменників-просвітників (таких як Свіфт, Дефо). Вони почали активно вводити у свої твори образи потворного (образ Квазімодо у Гюго). Проте де естетична межа між піднесеним і потворним? За Кантом, потворне явище стає естетичним, якщо воно відкриває перед нами глибший сенс у повсякденному і звеличує, а не принижує й не гнітить нашу душу. Тут, безперечно, далось взнаки досягнення німцями давньогрецької трагедії. Адаже в ній споглядання «трагічної вини», видовище злочину і загибелі героя наповнювали глядача невимовним страхом і викликали в нього гаряче співчуття; і в цей момент відкривався грекові вищий сенс існування, який полягав у тому, що у світі панує божественний лад і віковичний порядок, до якого має неминуче повернутися душа людини (Аристотелів «катарсис»).

Порівняймо категорії прекрасного і піднесеного у Канта.

Красу людина досягає через *чуттєві* спроможності; піднесене - через *надчуттєві* спроможності.

Краса пов'язана з *формою* предмета; піднесене - з *безформним* у предметі чи явищі.

Підґрунтя краси лежить у *природі*; підґрунтя піднесеного - в *нас самих*, тобто у тому особливому «способі мислення», що «вносить піднесене в уявлення про природу» [4, т. 5, 252].

Краса вказує на доцільність у *природі* (хоча й не веде до її пізнання); піднесене - на доцільність (тобто внутрішню узгодженість) в самій *людині* (хоча й не веде до її пізнання).

Краса розкриває в природі сферу *скінченного* як окремого; піднесене вносить у природу ідею *нескінченного* як цілого.

Наше почуття краси збуджується конкретним *предметом*, наше переживання піднесеного може викликатися й *ідеєю* предмета (спогадом, уявою, образом).

Краса стимулює життєдіяльність людини як природної, *чуттєвої* істоти; піднесене придумує чуттєву життєдіяльність людини на користь *духовних* сил і уяви.

Краса пробуджує в душі *спокій* («Садок вишневий коло хати...»); піднесене - *схвильованість* («Рече та стогне Дніпр широкий...»).

Споглядання краси *розтягнуто* в часі або не залежить від нього; час і простір відокремлені одне від одного. Сприйняття піднесеного *концентрується* в часі (у вигляді точки, вершини, миті тощо). Час і простір постають як нерозривний синтез.

Краса розкривається в плані *якості*; піднесене - в плані *кількості* (тобто через величину і силу).

Спільним між красою і піднесеним є те, що те й те визначається через судження *рефлексії*, а не на основі чуттєвого задоволення чи логічного судження; задоволення від споглядання краси чи від переживання піднесеного не пов'язане з почуттям приємного чи з певним поняттям.

Пояснення піднесеного у Канта через приклади з природи має важливий методологічний сенс. Філософ хоче сказати, що ідеї піднесеного можна сприйняти лише через їх безпосереднє, *емоційне* переживання, а не через їх абстрактне, умоглядне формулювання. Нехай вихователь показує дитині прекрасний предмет і пояснює, які саме риси зумовлюють його красу; але до ідеї піднесеного людина приходиться сама через *повнокровне життєве враження*, через духовне потрясіння. В цьому величезна роль належить, зокрема, мистецтву. В його найкращих творах конструюється такий образ світу, що пробуджує в людині прагнення осягнути його символічний (нескінченний, моральний) сенс і тим самим розвинути в собі здатності трансцендентального (надчуттєвого) пізнання. Ні поет, маляр, композитор, ні філософ, мораліст, вівровчитель не можуть надихатися лише буквою ремесла, готовими приписами вчення; найпалкіші з них черпали натхнення в самій безпосередній реальності й закарбовували свої піднесені істини в яскравій образній формі. Ось чому повноцінне сприйняття мистецтва передбачає вихід на ідеї піднесеного як шлях безкінченного духовного розвитку *самої особистості*.

З розглянутими вище двома головними естетичними категоріями пов'язане Кантове поняття *духу*. Наявність духу відрізняє справжній художній твір від ремісничої підробки або від простого явища природи, що споглядається. Дух - це «оживляючий принцип в душі», те, «що приводить душевні сили в рух», викликає «гру»<sup>1</sup> 'душеві сили, яка «сама себе підтримує і навіть збільшує сили для цього» [4, т. 5, 330]. За роз'ясненням Гете, «присутність духу» необхідна, щоб «форма, зміст і матеріал припасувалися одне до одного, поєдналися одне з одним, пронизали одне одного» [11, 215]. «Дух» твору передається читачеві (глядачеві, слухачеві) й підносить його душу. Проте дух не можна змішувати із задоволенням, що його людина відчуває від пізнавальної діяльності як такої. Тому Кант відрізняв від останньої «естетичну ідею», тобто таку діяльність *уяви*, яку не можна звести до «жодної конкретної думки, жодного поняття» [4, т. 5, 334-335].

Існує категорія людей, що позначена особливою чутливістю до естетичних ідей, до царини духу. Це - *геній*<sup>2</sup>. Проте якщо для звичайної людини приплив високого почуття залишиться всього лише таємничо хвилюючим, то геній здатний через таке почуття осягнути миттєво, *в єдності чуттєвого й ідеального*, приховану сутність явища і виразити її в мисленній конструкції (художньому образі). Геній не користується правилами; навпаки, геній «дає мистецтву правила» [4, т. 5, 322], його найхарактерніша риса - оригінальність. Однак, пише Кант, оскільки «оригінальною» може бути й нісенітниця, то твір генія мусить бути для інших високим мірилом смаку і оцінки [4, т. 5, 323].

Кант зазначає: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він творить». Будучи автором твору, він не знає, як в нього «здійснюються ідеї для творіння», «і не в його силах довільно чи за планом придумувати їх і передавати іншим так, щоб інші були спроможні творити подібним чином» [4, т. 5, 323-324]. Геніальність не успадковується, вона вмирає разом з митцем. Не можна вважати геніальністю здатність, навіть блискучу, переймати готові правила. Адже сфера «правил» - це всього-навсього сфера здорового глузду. Сфера генія - ідеї розуму.

По суті, Кант у вченні про генія формулює вищий *герменевтичний* принцип: здатність схопити предмет у його абсолютній цілісності та єдності (чуттєвого й абстрактного, творчого і «ремісничого»). Якщо звичайний споглядач крокує до осягнення предмета поетапно, від понять здоро-

<sup>1</sup> Кант називав грою таку діяльність душевних сил, яка призводить до їх зміцнення, не додаючи при цьому нічого до нашого знання про предмет чи до уявлень про його об'єктивну *доцільність* (призначення).

<sup>2</sup> Німецьке слово «геній» (das Genie, калька *франц.* genie від лат. genius) дослівно перекладається як «дух». Кант називає генієм не людину, а властивість душі, те, що нині називають геніальністю.

вого глузду до ідей розуму і назад, як це передбачає рух по «герменевтичному колу», то геній проходить цей шлях миттєво, ніби в осяянні.

#### 4. Мораль

Досліджуючи світ і красу в ньому, Кант не випускав з поля зору проблему *вчинку*. Розуміння світу як таке мало що важить, якщо воно не реалізується у вільному вчинку. Кантіанець Й. Г. Фіхте уже сам акт осягнення світу вважав цілком достойним вчинком. Кант ширше обгрунтував проблему змісту вчинку. Цьому питанню присвячено його трактат про мораль - «Критика практичного розуму» (1788). Мораль - вчення про вільну волю людини. Який вчинок можна вважати вільним? - Той, що не спрямований на руйнування Універсуму, а відповідає тенденції його становлення, розвитку. Наступник Канта Ф. В. фон Шеллінг показав, що людина нерозривно пов'язана з космічним процесом становлення як окреме з цілим. Власна історія людства почалася ще в момент зародження зоряного неба (цю думку він узяв у готовому вигляді у Гердера), а безпосередню появу людини було підготовлено складною еволюцією природи. Природа створила людину, щоб доручити їй найважливішу місію - з допомогою розуму самостійно спрямовувати подальший розвиток природи на новому-духовному рівні. Тому людина повинна діяти у повній відповідності з вищими інтенціями самої природи. Такі дії є моральними.

Кант погоджувався, що життю первісної людини були притаманні певна цілісність і внутрішня згода з самою собою та оточенням. Ці якості були даром природи, за який людина мусила платити своїм диким станом, в якому ще не було місця справжній свободі. На тій стадії всі вчинки людини виражали закони природи і спрямовувалися інстинктом. Царство моралі ще не настало. Так само поза мораллю, за пізнішим роз'ясненням Фіхте, перебуває дерево. Воно росте не вільно, а виражає необхідність, що панує в природі [12, 81]. Але ось людина вчинила гріхопадіння і була вигнана з раю. Це означає, що вона, ціною втрати внутрішньої цільності й внутрішньої згоди, зробила крок до волі. Кант вважає, що вигнання з раю стало благом для людини. Адже в раю всі її найвищі задатки вічно дрімали б і залишилися незатребуваними. (Цю думку німецькі філософи, від Лессінга і Гердера до Канта і Фіхте, могли почерпнути з «Утраченого раю» Дж. Мільтона.) Віднині людина мусить самостійно пройти шлях своєї історії, але спрямовувати її буде уже її власний розум. На-

став час моралі. Вчинки людини віднині мусять бути спрямовані на досягнення вищої повноти власного існування. Але спрямовувати тепер вона мусить себе сама. Для цього вона мусить *зрозуміти план, закладений в основі світобудови, і зробити його основою своїх вчинків*. Нехай людина не зможе ніколи повністю осмислити і тим більше відтворити цей план, але він слугуватиме для людини «регулятивним принципом» [4, т. 5, 433]. Так людина звільняється від фаталістичної залежності від зовнішніх обставин [7, т. 2, 35-52] '.

Передумови внутрішньої свободи містяться уже в кантівській теорії «часопростору». Адже в людському розумі «немає ніякої часової послідовності», він перебуває поза часом. Людина формує культуру тим, що наділяє все в реальності поняттями часу і простору, осмислює минуле, планує майбутнє. Так через культуру діє природа, що підносить себе на вищий рівень. Але це сходження звершується уже не несвідомо, не через необхідність, а через свободу. Ця свобода дається людині не як дарунок, а мусить бути завойована в результаті діянь. Таким є зміст історії, яка має закінчитися лише тоді, коли людина знайде найвищу повноту власного існування у повній відповідності до задуму природи, тобто *ніколи*.

Головна умова моральності, за Кантом, полягає у тому, щоб кожна людина ставилася до себе (і до кожної іншої людини) як до представника людськості. Моральний імператив Канта такий: «Чини так, щоб ти завжди ставився до людськості в своїй особі і в особі кожного іншого, як до мети, і ніколи як до засобу».

Зрозуміло, що для Канта *буденні* мотиви для морального вчинку не мають ніякої цінності. До таких він відносить «добрі справи» з надією на відплату у вигляді вічного блаженства у потойбічному світі. Не можна вважати моральними і вчинки зі страху вічного покарання у потойбічному світі. Попередник Канта і один з улюблених його філософів Шефтсбері вважав, що прагнення людини до морального вчинку взагалі має вроджений характер [14]. Кант писав, що до морального вчинку мають спонукати «зоряне небо наді мною і моральний закон в мені», тобто найвище чуття Універсуму. На цьому ґрунтується культура. Безперечно, такі форми *офіційного* закону, як примус або заборона (табу), існували ще в кам'яний вік, у докультурну добу. І хоча виконання людиною офіційного закону необхідне в суспільстві, *культурною* людину робить лише дотримання *внутрішнього* закону, моралі, яка з'являється у значно пізніші історичні періоди. Тому наступне твердження Ф. Шиллера про мо-



ральну силу мистецтва як основу культури цілком відповідає духові Канта: «Тисячі вад, що залишилися безкарними для офіційного правосуддя, тавруються театром; тисячі добродійностей, які залишаються несуттєвими для офіційного судочинства, прославляє театр» [15, 17].

Значення морального вчення Канта полягає у тому, що воно утверджувало найвищу санкцію за незалежним *внутрішнім* моральним рішенням,

а не за офіційним правом, яке наприкінці XVIII ст. перетворилося на знаряддя політичного волюнтаризму. Кант відобразив загальну тенденцію свого часу до автономізації й водночас до універсалізації моралі, тенденцію, що в літературі на рубежі XVIII-XIX ст., зокрема у романтиків, спричинила жвавий інтерес до шекспірівського пафосу прийняття рішення і до проблематики *совісті*.

*Артега Е. де.* Философские изыскания об идеальной красоте как предмете всех искусств, основанных на подражании. // Испанская эстетика: Ренессанс, Барокко, Просвещение, - М.: Искусство, 1977. (История эстетики в памятниках и документах).

*Лейбниц Г. В.* Опыт теодицеи.- Соч.: В 4 т. - Т. 1.- М.: Мысль, 1982. (Философское наследие).

*Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века.- М.: Республика, 1997.

*Кант И.* Соч.: В 6 т.- М.: Мысль, 1961-1966. (Философское наследие).

*Herders Werke:* in 5 Bde - Weimar, 1963. (Bibliothek deutscher Klassiker).

*Гусев В. I.* Західна філософія нового часу: XVII—XVIII ст. - К.: Либідь, 1998.

*Кант И.* Избранное: В 3 т.- Калининград, 1995-1998.

*Винкельман И. И.* История искусства древности (1764) // Избранные произведения и письма. М; Л.: Academia, 1935 (репринтне відтворення 1966).

9. *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. - Т. 1. Философия культуры.- М.: Юрист, 1996. (Лики культуры).

10. *Шалагінов Б. Б.* Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис. - К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2004.

11. *Гете И. В.* Западно-восточный диwan. - М.: Наука, 1988. (Литературные памятники).

12. *Фихте И. Г.* Несколько лекций о назначении ученого. Назначение человека. Основные черты современной эпохи. - Минск: Попурри, 1998.

13. *Гегель Г Ф. В.* Философия религии: В 2 т. - Т. 1. - М.: Мысль, 1976. (Философское наследие).

14. *Шефтсбери.* Моралисты: Философская рапсодия // Эстетические опыты.- М.: Искусство, 1975. (История эстетики в памятниках и документах).

15. *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. - М.; Л.: Academia, 1935. (Классики эстетической мысли).

*B. Shalahinov*

## I. KANT: THINKER, AESTHETE, MORALIST (LECTURE MATERIAL)

*The article examines the main aspects of I. Kant's gnoseological, aesthetic, and ethic teachings according to the needs of the M. A. level course «German Romanticism».*